الرؤية البلاغية في قراءة النص

ماهر مهدي هلال*

الملخص:

البحث استقراء لرؤية البلاغيين في قراءة النص، وتعدد القراءات في الكشف عن المتغيرات الأسلوبية التي تشكل سمة الإبداع والتفرد.

كما يبين البحث أن الكشف عن طبيعة الصوغ البلاغي وعناصر تكوينه (الحسية والعقلية) تعتمد على قدره القارئ إدراك العلاقات التي يحيل إليها النص والمتحصلة فيما اصطلح عليه (بالتقدير والتأويل) لطرفي المعادلة في بنية التشبيه والاستعارة، ولا سيّما الاستعارة المكنية، التي تؤول (بالتخييل والادعاء).

كما يكشف البحث عن قدرة القارئ البلاغي في توظيف معاني النحو لتوجيه المعنى على خلاف ما يقتضيه ظاهر النص، والتحول إلى قراءة تُغيّر طبيعة البنية بقلب طرفي معادلة التشبيه، لتوجيه المعنى على وفق مقصد الشاعر، الذي يقره العقل. وهو مآل علمي يلتقي مع ما أقرته نظرية التلقي بما اصطلح عليه (بإنتاج النص).

وعليه فإن البحث يقرر: إن البلاغة العربية لم تكن أسيرة المعيارية، وإنما هي وصفية تستقرئ بنيات النص وإحالاته الظاهرية والضمنية، وتعيد تكوينها على وفق ما يقتضيه المعنى، ويحقق مقاصده بين المبدع والمتلقي.

تعني الرؤية البلاغية (بنية معرفية)[١] تستقصي مجموعة التقنيات اللغوية في مستويات النص الأسلوبية وأنواع الصور وأنساق تشكيلها لتكوين منظور متماسك للنص، والنص في هذه الرؤية (مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة)[٢] تتيح للقارئ (فهم كيفية أداء المعنى لوظيفته)[٣].

وتتميز القراءة البلاغية بموضوعيتها العلمية في استقراء الظاهرة الأدبية، لأن البلاغة مقوّم الأدب الفني وسمة إبداعه (والأدب مادتها تعلم صنعه وتبصر بنقده)[٤] ويقرر هذه الرؤية حازم القرطاجني بقوله: (ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشئ من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة)[٥].

وعليه فالبلاغة هي علم النص الكلي، (لأن الشعر أجوده أبلغه)[٦] ولا محيص لأي منظر حصيف من الوعي بتنامي الفعل البلاغي والتحولات المحدثة في تراكيب اللغة بوضعها وضعا مجازيا دالا إلى سياقات كلية تولد معاني الشعر وتحقق قصدية الشاعر في ضروب النسيج وأجناس التصوير في صيغ التشبيه والاستعـــارة

* قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة الشارقة.

والكناية والتمثيل (وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقــع على الصــواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية)(٧).

وهذا يعني أن قيم البلاغة في العملية الإبداعية ليست عارضة وإنما جوهرية لأنها (الإبداع ذاته)(٨) وهي خاصية أدركها النقاد في إقامة عمود الشعر وتقرير معاييره النقدية، (فالصور البيانية، وأنواع البديع ليست صيغا تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشعر لا تتحقق اللغة الشعرية إلا بها)(٩).

وعلى هذا فبنية النص البلاغي تزاوج بين المقومات الحسية والعقلية لتبني تصورا جديدا باقامة علاقات إسنادية تذيب شيئية الجزيئات ودلالاتها المباشرة لتحتويها كلية المدلول النصي التي تقر شرعية توليد العلاقات (بالتوهم) (والتخييل)، وهذا يعني أن الأحكام النقدية التي ارتكزت على معايير البلاغة لتقرير حدي الجودة والرداءة اكتسبت ماهية جديدة حولت ثبوت القياس إلى قياس احتمالي متغير بمتغيرات الأسلوب وتنوعه، فأسس النقد بذلك منحى جديدا يستقرئ النص بمنظور المثال البلاغي وإمكانياته البنائية على توليد أنساق جديدة للغة، على أساس أن ثبوت أحكام النقد بين حدي الجودة والرداءة يكسبها فلسفيا قوة الجوهر، في حين تبني البلاغة فلسفتها الجمالية على المفارقة بين الأنساق المولّدة، وجعل هذا التفاوت قوة لها التأثير في مفهوم الجودة والرداءة، والإحتكام إلى الصيغ البلاغية المتفردة في التمثيل للمعنى في ضوء القياس البياني للصورة البلاغية القاضي (بايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة) فالقيمة البلاغية في حكم البيان كائنة في المتغير النوعي للصورة البلاغية في (التشبيه والاستعارة والكناية) بينما ينظر القارئ الى المتغير الاسلوبي في النوع البلاغي الواحدكقوة مائزة لتفاوت الشعراء في احكام الصنعة وقدرة التوليد، ويدلل القاضي الجرجاني على هذا المتغير في اسلوب التشبيه بقوله: ((ولم تزل العامة والخاصة تشبه الورد بالخدود والخدود بالورد، نثرا ونظما، ويقول فيه الشعراء فتكثر، وهو من الباب الذي لا يمكن ادعاء السرقة فيه إلا بزيادة تضم إليه أو معنى يشفع به كقول علي بن الجهم:

عشيــــة حيـــــــاني بــورد كأنــه
خدود أضيفت بعضهنّ إلى بعض

فإضافة بعضهن إلى بعض له، وإن أُخذ فمنه يؤخذ وإليه ينسب، وكقول ابن المعتز:

بيـــــــــاض في جوانبــــه احمرار
كما احمرت من الخجل الخـــدود

والخجل إنما يحمّر وجنتاه، فأما منبت الأصداغ، ومخط العذار فقليلًا ما يحمران، فهذا التمييز مسلم له، وإن لم يكن يسبق إليه، ولو اتفق له أن يقول، حمرة في جوانبها بياض لكان قد طبق الفصل، وأصاب الغرض، ووافق شبه الخجل، لكن أراد أن البياض والحمرة يجتمعان فجعل الاحمرار في جوانب البياض فراغ عن موقع التشبيه.
ثم قال أبو سعيد المخزومي:

والورد فيه كـــــــأنما أوراقه نزعت ورْدَّ مكانهن خدود

فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، ولكن كساه هذا اللفظ الرشيق فصرت إذا قسته إلى غيره، وجدت المعنى واحدا، ثم أحسست في نفسك عنده هزة، ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها)[١٠].

فقد تناول الشعراء الثلاثة في هذه الأبيات معنى واحدا، وتفاوتت بلاغة التشبيه فيها لتفاوت الصنعة الشعرية، فقد رأى القاضي الجرجاني أن أبا سعيد المخزومي تميز عنهم بزيادة اهتدى لها دون غيره.

ولكن عبد القاهر الجرجاني خالف هذا الرأي لأن قول ابن المعتز ((بياض في جوانبه احمرار)) هو الذي استوجب الفضل والخروج من التشبيه العامي وأن يقال: قد زاد زيادة لم يسبق إليها إلا بالتركيب والجمع، وبأنه ترك أن يراعي الحمرة وحدها... ولعله وجد الأمر كذلك في الوردة فشبه على طريق العكس فقال:

هذا بياض حوله الحمرة ها هنا كالحمرة حولها البياض هناك... لأن تشبيه البياض على الانفراج لا معنى له، وأما تشبيه الحمرة وإن كانت تصح على الطريقة الساذجة - أعني تشبيه الورد الأحمر بالخد - فإنه يفسد من حيث أن القصد إلى جنس من الورد مخصوص وهو ما فيه بياض تُحدِق به حمرة فيجب أن يكون وصف المشبه به على هذا الشرط.

وحجة عبد القاهر في هذا أن بيت ابن المعتز من التشبيه المركب ولأن التشبيه إذا كان معقودا على الجمع دون التفريق كان حال أحد الشيئين من الآخر حال الشئ في صلة الشئ وتابعا له ومبنيا عليه حتى لا يتصور إفراده بالذكر، فإذا فرقت البياض عن الحمرة (يتفرق عنك الحسْ والإحسان ويحضر العي ويذهب البيان)[١١]

وذلك أمر أوجبته المعرفة في هذه الصناعة وقوانينها البلاغية كما يقول حازم القرطاجني[١٢].

فالصياغة الشعرية كينونة عامة في الشعر، والتجويد خاصية الشعراء، وحده: أن يريك المعنى المشترك في صورة المبتدع المخترع كقول لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبـــــر تجد متونها أقلامهـــا

فأدى اليك المعنى الذي تداولته الشعراء، ومنه قول امرئ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني   كخط زبور في عسيب يماني

وقول حاتم:

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما   كخطك في رق كتابا منمنما

وقول الهذلي:

عرفت الديار كرسم الكتـــا   ب يزبره الكاتب الحميري

قال القاضي الجرجاني: (وبين بيت لبيد وبينهما ما تراه من الفضل، وله عليها ما تشاهد من الزيادة والشف)[١٣].

فالتشبيه الذي أصله (الدلالة على مشاركة أمر لأخر في المعنى)[١٤] محكوم بمنطق التناظر في الصفات بين المشبه والمشبه به، وأحسن التشبيه كما يقول قدامة: (ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها)[١٥] ولكنه وبحكم مغايرة النصوص لمنطق القاعدة يستدرك فيقول: (وقد يقع في التشبيه تصرف إلى وجوه تستحسن... ومن أبواب التصرف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شئ بشئ فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء... وربما كان الشعراء يأخذون في تشبيه شئ بشئ والشبه بين هذين الشيئين من جهة ما، فيأتي شاعر اخر في تشبيهه من جهة أخرى فيكون ذلك تصرفا أيضا)[١٦] وهذا يعني أيضا أن المنظور البلاغي في النقد يوسع من دلالة القاعدة البلاغية ليحتوي المعاني المتداولة بين طرفي التشبيه في النص الشعري، وفي هذا الاتجاه عمد الآمدي في موازنته إلى جعل أبنية النص اللغوية وسيلة استدلال للتصرف البلاغي وإصابة المعنى وإدراك الغرض، فأخذ على أبي تمام قوله:

إذا ما رحى دارت أدرت سماحة
رحى كل إنجاز على كل موعد

قال: وهذا إتلاف الموعد وإبطاله، لأنه جعله مطحونا بالرحى، إنما ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد، وليس الأمر كذلك، لأن الموعد ليس بضد للانجاز، فإذا صح هذا بطل ذلك، بل الوعد الصادق طرف من الإنجاز... ألا ترى إلى البحتري كيف كشف عن هذا المعنى وجاء بالأمر من فصه فقال:

يوليك صدر اليوم مـــا فيه الغنى
بمواهب قد كن أمس مواعدا
شيم السحائب: ما بدأن بوارقا
في عارض إلا انثنين رواعدا

فجعل البوارق مثالا للمواعد، وجعل الرواعد التي هي البوارق على الحقيقة... مثالا للغيث الذي هو العطايا، فالرواعد ليست بمبطلة للبوراق... فالبرق يرى أولاً والرعد يسمع آخراً... وذلك أن العين أسبق إلى الإبصار من الأذن للاستماع لأن العين ترى الشئ في موضعه، والأذن لا تسمع الأصوات إلا إذا وصل إليها، فشبهها بالمواعد التي تجر المواهب وهذا أحسن ما يكون من التمثيل وأوضحه، وإنما أقام الرواعد مقام المواهب، لأنه قد يكون برق ولا مطر فيه، ولا يكاد يكون رعد الا ومعه مطر، ثم إن التشبيه صح بأن صار الرعد بعد البرق، وأبو تمام فيما يذهب إليه، غالط لأنه وضع الاستعارة في غير موضعها[١٧].

وفي مثل هذا التوجيه للنص، والاستدلال بمعطياته التصويرية للوصول إلى الغرض من عقد المشابهة، رد الامدي من ينكر على البحتري قوله:

وفواقـــــع مثـــل الدمــــوع ترددت
في صحن خد الكاعب الحسناء

يقولون إن الدموع لا تتردد في الخد كما يتردد الحباب في الكأس، وإنما الدمع يجري ويتتابع.

قال: والمعنى صحيح، ولا عيب فيه، لأن التردد قد يكون الجولان وقد يكون التتابع والتواتر... فكذلك الدمع حسن أن يقال: قد تتابعت دموعه على خده وترددت... والحباب وإن جال في القدح دائرا فيه، فإنه جرى فيه على جهة واحدة، كما يجري الدمع على جهة واحدة، وهذا من أحسن التشبيه وأليقه، لأن الخمر قد يكون منها ما هو أحمر إلى التوريد الخفيف كحمرة الخد... فإذا شبهت الخمرة بالخد وذكر الحباب، فمن أليق ما شبه به وأحسنه وأصَحه، الدمع، لأن الدمع قد يقف في الخـــد كوقوف الحبــاب في صحـــن الكــــأس - مع الإقرار - باختلاف حركة الحباب وحركة الدمع، فليس كل شئ يشبه بشئ يقع

التشبيه فيه من جميع الجهات[١٨]، فالتشبيه في منظور الآمدي ملمح تنظيري لخاصية تجمع طرفي التشبيه ولا يعني التماثل في جميع الخواص، لأن قرار القاعدة: (أن الشئ لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات)[١٩] وقد استدل إلى مكمن التشابه بحذاقة، فحدّه بالخاصية اللونية المتحققة في طرفي التشبيه، وسلم بتباين الحركة لأنها ليست الغرض الذي يحقق وجه الشبه، وبذلك أجرى النص مجرى بلاغيا يضفي على القاعدة سمة تجلي أدبية المنظور البلاغي في تحليل النصوص.

وأخذ القاضي الجرجاني بهذا الاتجاه الادبي في محاجة من يتوهم أن المعنى بظاهر النص الشعري، لأنه يرى: (أن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة)[٢٠] وهي رؤية توسع القاعدة البلاغية بتعدد الطرق التي تصوّر المعنى.

فاذا قال المتنبي:

بَليت بلى الأطلال إن لم أقف بهـــــا
وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

قالوا: أراد التناهي في إطالة الوقوف فبالغ في تقصيره، لأن الوقوف اقترن بالشح، فأولوه بالقصر على الظاهر.

ولكن القاضي الجرجاني يرى ان المتنبي: (لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة وإنما يريد وقوفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حد الإعتدال، كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله، وعلى ما جرت به العادة في اضرابه وقال: فهذا وجه لا أرى به بأسا في تصحيح المعنى)[٢١].

وعليه فأغراض الشعراء في تشبيه الحالات وتمثيلها أغراض خاصة تستمد أوجه الشبه من ملحظ عميق يتعدى ظاهر الأشياء الى أمر يقع في التصور والتخييل ويتحصل (بضرب من التأول)[٢٢] كقول المتنبي:

يفضح الشمس كلما زرت الشمـــ   س بشمس منـــــيرة ســـوداء

قالوا: الشمس لا تكون سوداء، والإنارة تضاد السواد، فقد تصرف - الشاعر - في المناقضة كيف شاء.

وقد أجاب القاضي الجرجاني متناولا وجه الشبه: بأنه لم يكن غرض الشاعر أن يجعل المشبه شمسا في لونه فيستحيل عليه السواد، وإنما أراد المشابهة في العلو والنباهة والاشتهاء قال: (وللشعراء في التشبيه أغراض، فإذا شبهوا بالشمس في موضع الوصف بالحسن أرادوا به البهاء والرونق والضياء، ونصوع اللون والتمام، وإذا ذكروه في الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا به عموما مطلعها وانتشار

شعاعها... وإذا قرنوه بالجلال والرفعة أرادوا به أنوارها وارتفاع محلها... ولكل واحد من هذه الوجوه باب مفرد، وطريق متميز، فقد يكون المشبه بالشمس في العلو، والنباهة، والنفع والجلالة أسود)[٢٣]. وهو تأويل قوّم به بناء العلاقة بين طرفي التشبيه فأصاب الغرض، وبمثل هذا التأويل لعلاقة المشابهة يعمد القاضي الجرجاني الى لغة النص لتقويم بلاغة التشبيه في قول المتنبي:

أمط عنك تشبيهي بما وكأنّه
فلا أحد فوقي ولا أحد مثلي

فقالوا: إنما يشبه من الأسماء بمثل، وشبه ونحوهما، ومن الأدوات بالكاف، وكأن، وقد تقرّب العرب التشبيه بان تجعل أحد الشيئين هو الاخر، فتقول: زيد الأسد عاديا، والسيف مسلولا، فأما - ما- فلها مواقع معروفة وليس للتشبيه في أبوابها مدخل، وهذا مما سئل أبو الطيب عنه، فذكر أنَّ - ما – تأتي لتحقيق التشبيه، تقول: عبد الله الأسد وما عبد الله إلا الأسد و إلا كالأسد، تنفي أن يشبّه بغيره قال الشاعر:

وما هند إلا مهــــــرة عربية سليلة أفراس تجلّلها بغلُ

وقد تجئ مع الكاف كقول لبيد:

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو ساطعُ

قال القاضي: (إن التشبيه بما محال وإنما يقع التشبيه في هذه المواضع التي ذكرها، بحرفه، فإذا قال: ما المرء إلا كالشهاب، فإنما المفيد للتشبيه الكاف، ودخلت ما للنفي، فنفت أن يكون المرء إلا كالشهاب، فهي لم تتعد موضعها من النفي، لكنها نفت الاشتباه سوى المستثنى منها وإذا قال: ما هند إلا مهرة فان – ما – دخلت على المبتدأ والخبر، وكأن الأصل: هند مهرة، وهو في تحقيق المعنى عائد إلى تقريب الشبه وإن كان اللفظ مباينا، ثم نفى أن يكون كذلك، فأدخل حرفي النفي والاستثناء، فليس بمنكر أن ينسب التشبيه إلى ما إذا كان له هذا الأثر، وباب الشعر أوسع من أن يضيق عن مثله)[٢٤].

وباب السعة في الشعر في منظور القاضي البلاغي يرتكز على الإفادة من علاقات التركيب اللغوية المبنية على وجه من وجوه النحو، كإفادته من اقتران ما النافيه بالاستثناء لتحقيق المقاربة في التشبيه بقصر المشبه به على المشبه، وقد دلل بالشواهد على أن اتساق أبنية التراكيب النحوية يحقق معنى بلاغيا (في صحة

النظم)[٢٥] وإن اختلال هذه التراكيب يؤدي إلى التعقيد الذي يفقد النص قيمته ويتبين ذلك في (سوء الترتيب واختلال النظم)[٢٦] كقول المتنبي:

وفاؤكما كالربع أَشجـــــــاه طاسِمُه   بأن تُسعدا والدمعُ أشفاه ساجِمُه

قال: فما هذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع، ورونق الاستهلال... حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم، ويفصل بين الباء ومتعلقها بخبر الإبتداء قبل تمامه، ويقدم ويؤخر ويعمّي ويغوص، ولو احتمل الوزن ترتيب الكلامِ على صحته فقيل: (وفاؤكما بأن تسعدا أشجاه طاسمه كالربع) أو ((وفاؤكما بأن تسعدا كالربع أشجاه طاسمه)) لظهر هذا المعنى المضنون به، فأما قوله: ((والدمع أشفاه ساجمه)) فخطاب مستأنف وفصل منقطع عن الاول)[٢٧]. وكقوله:

يدي لمن شاء رهن لم يـــــذق جرعَــــا
من راحتيك درى ما الصَّاب والعسل

فحذف عمدة الكلام ((وأخل بالنظم)) وإنما أراد: يدي لمن شاء رهن ((إن كان)) لم يذق، فحذف ((إن كان)) من الكلام، فأفسد الترتيب وأحال الكلام عن وجهه)[٢٨].

ولابد من الإشارة هنا إلى أن القاضي الجرجاني قد أدار مصطلح النظم في نقده الشعر بوصفه (معيارا من معاييره البلاغية)[٢٩].

وقيد مفهوم المصطلح في التطبيق بأن أجرى التراكيب البلاغية مجرى قواعد النحو ومعانيه، وهو حد المفهوم الذي قرره عبد القاهر الجرجاني بقوله: إعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه ((علم النحو)) وتعمل على قوانينه وأصوله..فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت ترى مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله)[٣٠].وبهذا جعل عبد القاهر من النظم مقصدا بلاغيا تتفاعل فيه مقاصد النحو ومجاريه، وتشكل هذه المقاصد في التراكيب اللغوية كينونة مؤتلفة في وضعها الدلالي الذي (يقتضيه العقل)[٤٧] وإن النص الشعري في منظوره النقدي تحكمه الصورة النظمية التي تشكل في سياقاتها التعبيرية تشكلا تكامليا كأضلاع المثلث،

تأتلف في تكوينها للصورة وتختلف في قياسها، لذلك عمد في تحليله إلى عزل المكونات التركيبية ودلالاتها لتخصيص قيم النص البلاغية وتمثل ذلك بقول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

قال: (هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذا الكلام بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع ((كأن)) في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكّر في ((مثار النقع)) من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني وفكّر في ((فوق رؤوسنا)) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف ((فوق)) إلى الرؤوس وفي الأسياف من دون أن يكون قد أراد عطفها على ((مثار))... وأن يكون كذلك فكر في ((الليل)) من دون أن يكون قد أراد أن يجعله خبرا ((لكأنَ)) وفي ((تهاوى كواكبه)) من دون أن يكون قد أراد أن يجعل ((تهاوى)) فعلا للكواكب ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتم الذي أراد من التشبيه؟) وجواب عبد القاهر على ذلك يقرر تواشج أبنية التراكيب بمعاني النحو لتشكيل الصورة في بيت بشار قال: (فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصائغ حين يأخذ كسرا من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ويخرجها لك سوارا أو خلخالا، وإنْ أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار، وذلك أنه لم يرد أن يشبه ((النقع)) بالليل على حدة و((الأسياف)) بالكواكب على حدة، ولكنه أراد أن يشبه النقع والأسياف تجول فيه بالليل في حال ما تتكدر الكواكب وتتهاوى فيه. فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد، والبيت من أوله إلى آخره كلام واحد) [٣٢] وعليه يقرر عبد القاهر حدود النظم بخاصية الإسناد وضم الكلم بعضها إلى بعض بطريق الاختيار المخصوص، وإن أزيلت هذه الخاصية بتغيير مواضع الألفاظ يفقد النظم خاصيته البلاغية، ومثّل لذلك بقول أبي تمام:

لعابُ الأفاعي القاتلات لعابــــــه
وأريُ الجنى اشتارته أيد عواسل

قال: إن الغرض أن يشبه مداد قلمه بلعاب الأفاعي، على معنى أنه إذا كتب في إقامة السياسات أتلف به النفوس، وكذلك الغرض أن يشبه مداده بأري الجنى على معنى أنه إذا كتب في العطايا و الصلات أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها وأدخل السرور واللّذة عليها، وهذا المعنى إنما يكون إذا كان (لعابه) مبتدأ ((ولعاب

الافاعي)) خبرا، فأما تقديرك أن يكون ((لعاب الافاعي)) مبتدأ و((لعابه)) خبرا فيبطل ذلك ويمنع منه البته، ويخرج بالكلام إلى ما لا يجوز أن يكون مرادا في مثل غرض أبي تمام وهو أن يكون أراد أن يشبه ((لعاب الافاعي)) بالمداد ويشبه كذلك ((الأري)) به[٣٣]...

لذلك إن قدرت أن ((لعاب الأفاعي)) مبتدأ و((لعابه)) خبرا، كما يوهمه الظاهر أفسدت عليه كلامه وأبطلت الصورة التي أرادها فيه.

وفي ضوء هذا المنظور يندرج قول عبد القاهر: (إعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد، أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل، كقولنا: ((رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا)) والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، كقوله:

((وسالت بأعناق المطي الأباطح))[٣٤].

أراد أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة حتى كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها... وليست الغرابة في قوله (هذا) على هذه الجملة وذلك أنه لم يغرب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل (سال) فعلا للأباطح، ثم عداه بالباء، بأن أدخل الأعناق في البيت فقال: ((بأعناق المطي)) ولم يقل ((بالمطي)) ولو قال: ((سالت المطي في الأباطح لم يكن شيئا))[٣٥].

ولا يني عبد القاهر يدلل بالشواهد على أن البلاغة تشريع للنقد وان احتمالية التجويد قائمة في كل صنعة شعرية ولكن المتفرد (موضع يدق الكلام فيه)[٣٦] وفضيلة تتماز عن كل صنعة وملاحة لا تخفى وهي سمة تتيح للناقد تقرير حد الإبداع قال:

(ومن سر هذا الباب أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي، مثال ذلك انك تنظر إلى لفظة الجسر في قول أبي تمام:

لا يطمع المرء أن يجتاب لجتـــــه
بالقول ما لم يكن جسرا له العمل

وقوله:

بصرت بالراحة العظمى فلم ترها
تنال إلا على جســـر من التعب

فترى لها في الثاني حسنا لا تراه في الأولى، ثم تنظر اليها في قول ربيعة الرقي:

قولي نعم، ونعم إن قلت واجبة
قالت عسى، وعسى جسر إلى نعم

فترى لها لطفا وخلابة، وحسنا ليس فيه الفضل بقليل)[٣٧]، وبهذه الأنساق الاستعارية مهّد عبد القاهر للقول بامكانية توليد المثال البلاغي الذي حاز المثالية في صياغته، قال:

(ومما هو أصل في شرف الاستعارة ان ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، كقول امرىء القيس:

فقلت له لمـــــا تمطى بصلبه
وأردف أعجـــــــازاً ونـــــاء بكلكــل

فانه لما جعل لليل صلبا قد تمطى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده، إذا نظر قُدَّامه وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر، ومده في عرض الجو)[٣٨].

ولكن تلاحق الاشكال في استعارة امريء القيس لم تحقق المثالية كما يرى قدامة بن جعفر، لأنه أخرجها مخرج التشبيه قال: (فكأنه أراد إن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه، لا أن له صلبا وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل)[٣٩]. وكأنه بذلك يقرر إن حسن الاستعارة في خفاء التشبيه ولكن هذه الاستعارة عند الآمدي غاية في الحسن والجودة والصحة، قال: وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه نحو قول امريء القيس... (البيت).

وقال وهو يرد على قدامة بن جعفر: وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لا يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه، فلما

جعل له وسطا يمتد وأعجازا رادفه للوسط وصدرا متثاقلا في نهوضه، حسن أن يستعير للوسط اسم صلب وجعله متمطيا من أجل امتداده، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشد ملاءمة لمعناها لما استعيرت له)(٤٠).

وقد اعترض ابن سنان الخفاجي على استحسان الآمدي لبيت امريء القيس بقوله: (وهذا الذي قاله أبو القاسم لا أرضى به غاية الرضى، ولو كنت أسكن إلى تقليد أحد من العلماء بهذه الصناعة أو أجنح إلى اتباع مذهبه من غير نظر وتأمل لم أعدل عما يقوله أبو القاسم، لصحة فكره، وسلامة نظره، وصفاء ذهنه، وسعة علمه، لكنني أُغَلّب الحق عليه، ولا اتبع الهوى فيما يذهب إليه، وبيت امريء القيس عندي ليس من جيد الاستعارة ولا رديئها، بل هو من الوسط بينهما...وإنما قلت ذلك لأن أبا القاسم قد أفصح بأن امرأ القيس لما جعل لليل وسطا وعجزا استعار له اسم الصلب وجعله متمطيا من أجل امتداده، وذكر الكلكل من أجل نهوضه، فكل هذا إنما يحسن بعضه لأجل بعض، فذكرُ الصلب إنما حسن لأجل العجز، والوسط والتمطي لأجل الصُلب، والكلكل لمجموع ذلك، وهذه الاستعارة المبنية على غيرها، فلذلك لم أر أن اجعلها أبلغ الاستعارات وأجدرها بالحمد والوصف)(٤١).

ويرى ابن الأثير في بيت أمريء القيس رأيا آخر فقد عدّه من التشبيه المضمر الأداة، وبيّن أن ابن سنان الخفاجي قد خلط الاستعارة بالتشبيه المضمر الأداة ولم يفرق بينهما، قال:

(وهذا البيت من التشبيه المضمر الأداة، لأن المستعار له مذكور وهو الليل، وعلى الخطأ في خلطه بالاستعارة، فان ابن سنان اخطأ في الرد على الآمدي، ولم يوفق للصواب.

وقد بين ابن الاثير ان الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له، فإنها لا تجيء إلا ملائمة مناسبة، ولا يوجد فيها مباينة ولا تباعد، لأنها لا تذكر مطوية إلا لبيان المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، ولو طويت ولم يكن هناك مناسبة بين المستعار منه والمستعار له لعسر فهمها، ولم يبنْ المراد منها...وقال: وأنا أتكلم على ما ذكره - ابن سنان - ولا أضايقه في الاستعارة والتشبيه بل أنزل معه على ما رآه من أنه استعارة ثم أبين فساد ما ذهب إليه،...وإذا حددنا الاستعارة بهذا الحد فبه يُفرّق على رأي ابن سنان بين الاستعارة المرضية والاستعارة المطرحة، فإذا وجدنا استعارة في كلام ما عرضناها على هذا الحد، فما وجدنا فيه مناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه حكمنا له بالجودة، وما لم نجد فيه تلك المناسبة حكمنا عليه بالرداءة.

وبيت امرئ القيس من الاستعارات المرضية لأنه لو لم يكن لليل صدر، أعني اولا، ولم يكن له وسط واخر لما حسنت هذه الاستعارة.

ولما كان الأمر كذلك استعار لوسطه صلبا، وجعله متمطيا، واستعار لصدره المتثاقل - أعني أوله – كـلكلا، وجعله نائيا، واستعار لآخره عجزا، وجعله رادفا لوسطه، وكل ذلك من الاستعارات المناسبة. ثم قال:

وأما قول ابن سنان الخفاجي: ((إن الاستعارة المبنية على استعارة أخرى بعيدة مطرحة)) فإن في هذا القول نظراً، وذاك أنه قد ثبت لنا أصل نقيس عليه في الفرق بين الاستعارة المرضية والمطرحة،...ولا يمنع ذلك أن تجيء استعارة مبنية على استعارة أخرى، وتوجد فيها المناسبة المطلوبة في الاستعارة المرضية...فكيف يذم ابن سنان الخفاجي الاستعارة المبنية على استعارة أخرى؟ وما أقول إن ذلك شذّ عنه، إلا لأنه لم ينظر إلى الأصل المقيس عليه، وهو التناسب بين المنقول عنه والمنقول إليه، بل نظر إلى التقسيم الذي هو قسمة في القرب أو البعد، ورأى أن الاستعارة المبنية على استعارة اخرى تكون بعيدة، فحكم عليها بالاطراح.

وإذا كان الأصل هو التناسب فلا فرق بين أن يوجد في استعارة واحدة، أو في استعارة مبنية على استعارة، ولهذا أشباه ونظائر في غير الاستعارة، ألا ترى أن المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة: كل إنسان حيوان وكل حيوان نام، فكل إنسان نام، وهكذا أقول أنا في الاستعارة: إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثم بنى عليها استعارة ثانية وكانت أيضاً مناسبة، فالجميع متناسب، وهذا أمر برهاني لا يتصور انكاره[٤٢].

ومن الطريف في محاجة ابن الأثير هذه أنها لم تكن للرد على ابن سنان حسب، وإنما كانت محاجة في أصول بناء الاستعارة وتقرير حدها فقد قرر أن المناسبة بين طرفي الاستعارة شرط في بنائها، إنها لا تكون إلا بحيث يطوى المستعار له، لذلك كان يرى أن التشبيه في بيت امريء القيس أظهر من الاستعارة لأن المستعار له ظاهر وهو الليل، ولكن المناسبة بين الليل ((والجسم المستعار)) بعيدة خفية، لذلك كان إظهار المستعار له أنسب من طيه، وأحلى لخفائه وعليه جاء قول الرازي: (وبالجملة فكلما كان وقوع الشبه أخفى كان التصريح بالتشبيه أحسن، ويخرج منه أن الاستعارة لا تحسن إلا حيث كان التشبيه متقررا بين الناس ظاهرا، فأما ما يكون خفيا يستخرجه الشاعر او غيره بذهنه فلابد فيه من التصريح بالتشبيه).

ويرى الرازي خلافا لما ذهب اليه ابن سنان- أن الأصول التي تزداد بها الاستعارة حسنا (أن يجمع بين عدة من الاستعارات قصدا لإلحاق الشكل بالشكل ولإتمام التشبيه فيما أريد)[٤٣].

وعليه فبلاغة الاستعارة ليست قيمة ذاتية في اللفظ إنما هي قيمة تصويرية مولدة تخصصها كينونة المتشابهين في متغيرات السياق الشعري، لأن التشبيه هو أصل فيها، وتظل الاستعارة أسيرة هذا الأصل في أي اتجاه وجهتها لأن المتغير قيمة

حادثة وليست ذاتية، وحدَث الاستعارة كينونة مجازية بحذف أحد طرفي التشبيه، ويجلّي معنى الحدث تفرد إحدى الخصائص الوصفية في عقد آصرة التقبل في ذهن المتلقي بوضوح المناسبة أو المقاربة في وجه الشبه.

لذلك وقف عبد القاهر الجرجاني طويلا عند التشبيه والتمثيل وكأنه بذلك يؤسس منطلقاته النقدية بنسق المنطلقات البيانية التي تعد التشبيه أصلا في الاستعارة، وهو معيار عام في البلاغة (والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره)[٤٤]، ولكنه استدرك فقال: (وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها)[٤٥].

وقد يدفع هذا الراي بمقولة إن مبنى الاستعارة على هذه الصيغة يضعف صيرورتها اللغوية ويعلق إبداعها على هاجس التأويل بطرفي التشبيه الذي يعرض لمحلل النص الشعري ودارسه.

وهذا صحيح في عملية النقل المجازي العامي كقولك: رأيت أسدا وانت تعني رجلا شجاعا ((وعنت لنا ظبية)) وأنت تعني امرأة و((ابديت نورا)) وأنت تعني هدى وبيانا وحجة وما شاكل ذلك، فهذا كما تراه قد أجري في أمر سهل بأن تجعل الاسم المستعار متناولا (تناول الصفة مثلا للموصوف) ((فالاسم في هذا كله كما تراه متناولا شيئا معلوما يمكن أن ينص عليه فيقال إنه عني بالاسم وكني به عنه ونقل عن مسماه الاصلي فجعل اسما له على سبيل الاعارة والمبالغة في التشبيه))[٤٦].

أما خاصية الإبداع في الاستعارة فلا تكون إلا حيث (يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شئ يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم... ومثاله قول لبيد:

وغـــــداة ريح قد كشفت وقُــرّة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه كأجراء الأسد على الرجل والنور على الهدى والبيان... وإنما غايتك التي لا مُطّلع وراءها أن نقول: أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفا كتصرف الإنسان في الشئ يقلبه فاستعار لها (اليد) حتى يبالغ في تحقيق الشبه، وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه ولكنه وفي المبالغة شرطها من الطرفين فجعل على الغداة زماما ليكون أتمَّ في إثباتها مصرَّفة كما جعل للشمال يدا ليكون أبلغ في تصييرها مصرِّفه)[٤٧].

يبين هذا الملمح النقدي دقة المنظور البلاغي في تأويل النص الشعري ومدى عمق البصيرة النقدية لإقرار شيئية الاستعارة التعبيرية بالاستدلال والتمويه على

التشابه المبتذل لأنه مفرغ من خصوصيته البلاغية، والنزوع إلى خاصية التماثل بالفعل لإحلال المعاني في صيغ تعبيرية ما كان يمكن أن تصح إلا (بالتخييل والوهم) لاستحالة أن يقوم التشابه بالشكل المحسوس بين (الشمال) و(الإنسان) في قول لبيد (بل ليس أكثر من أن تُخيّل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لزمامه بيده، ومقادته في كفّه، وذلك كله لا يتعدى التخيُّل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شئ يُحسّ وذات تَتحصَّل)[٤٨] كما يقول عبد القاهر.

ويعد هذا التأويل لقول لبيد وعيا بالنص الشعري لا بالقاعدة البلاغية أو المعيار لأن النص ينتج معاييره التي تأسس عليها والاستعارة فيه خصوصية أسلوبية تلغي حد التشابه بحد الفعل الذي يقوم مقام التشابه أو بالهيئة المتحصلة من التصرف بصياغة المعاني وتصويرها. وسبيل هذا التشكيل البلاغي: (سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما)[٤٩] ولذلك عدّ النقاد الاستعارة (أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف)[٥٠].

وتبعاً لما يحتمله (التوسع والتصرف) من صيغ مجازية (وكل ما كان فيه على الجملة... عدول باللفظ عن الظاهر)[٥١] يطور الناقد منظوره البلاغي في قراءة النصوص للتوصل إلى بيان أمر المعاني. كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق، وتفصيل أجناسها وأنواعها، وتتبع خاصها ومشاعها (وأول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصّاه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فهذه أصول كبيرة - كأن جل محاسن الكلام - إن لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها – وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها)[٥٢] وتتبلور في تراكيبها لغة الشعر وبها تتفاوت أساليب الشعراء وتتميز وعليها اعتماد النقاد في امتياح منابع الشعر الفنية لتكوين منظورهم النقدي ومادته الموضوعية في التطبيق.

ويدلل عبد القاهر على أن النظم البلاغي هو صورة متحصلة من قرائن الأحوال الكائنة في أنماط التراكيب، وأن حسن الكلام فيه مزيّة (من لفظه ونظمه) فلا مظنّة لظان أن حسن الكلام كله للفظ من دون النظم، وكقول ابن المعتز:

وإني على إشفاق عيني من العدا
لتجمح مني نظـــرة ثم أطـــرق

فإن الطلاوة والظرف فيه لأنه جعل النظر (يجمح) وليس هو كذلك، كما ترى، بل لأن قال في أول البيت ((وإني)) حتى دخل اللام في قوله (لتجمح) ثم قوله

((مني)) ثم لأن قال ((نظرة)) ولم يقل النظر مثلا، ثم لمكان ((ثم) في قوله ((ثم أطرق)) ولطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم ((إن)) وخبرها بقوله: ((على إشقاق عيني من العدى)) قال: وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك فانظر إلى قول الشاعر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا
أنصـــاره بوجــوه كالدنانيـــر

ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن... بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل: (سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره) ثم انظر كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن والحلاوة، فخصوصية الاستعارة في النظم البلاغي تركيبية دلالية، لا تتحقق في اللفظ دون النظم ولا في النظم دون اللفظ وإنما الحسن فيها من الجهتين ومزيتها وجبت لكلا الامرين لأن (في الإستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته)[٥٣] ألا ترى إلى قول البحتري:

وصاعقة من نصلـــــه ينكفي لها
على أرؤس الأقران خمسُ سحائبِ

عنى بخمس السحائب، أنامله، ولكنه لم يأت بهذه الاستعارة دفعة، ولم يرمها إليك بغتة، بل ذكر ما ينبىء عنها، ويستدل بها عليها فذكر أن هناك صاعقة وقال: ((من نصله)) فبين أن تلك الصاعقة من نصل سيف ثم قال: ((أرؤس الاقران)) ثم قال: ((خمس)) فذكر الخمس التي هي عدد أنامل اليد، فبان من مجموع هذه الأمور غرضه.

قال: وأنشدوا لبعض الشعراء:

فإن تعافــوا العــدل والإيمانا
فـــإن فـــي إيمـــاننا نيــــرانا

يريد فإن في إيماننا سيوفا نضربكم بها، ولولا قوله أولا: ((فإن تعافوا العدل والإيمان)) وأنّ في ذلك دلالة على أن جوابه أنهم يحاربون ويقسرون على الطاعة

بالسيف ثم قوله ((فإن في إيماننا)) لما عُقِل مراده، ولما جاز له أن يستعير النيران للسيوف، لأنه كان لا يعقل الذي يريد لأنَا وإن كنا نقول ((في أيديهم سيوف تلمع كأنها شعل نار))... فإن هذا التشبيه لا يبلغ مبلغ ما يعرف على الإطلاق، كمعرفتنا إذا قال:((رأيت أسدا)) أنه يريد الشجاعة، وإذا قال ((لقيت شمسا وبدرا)) إنه يريد الحسن، ولا يقوى تلك القوة[٥٤]، وبذلك ميّز عبد القاهر بين أسلوبين من أساليب الإستعارة: استعارة مبنية على طريق المجاز اللغوي وذلك بأن تذكر الكلمة وأنت لا تريد معناها، ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيه فتجوزت لذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه، واستعارة تبنى على حكم التجوز في الاسناد (ولكن لا في ذوات الكلم وأنفس الألفاظ ولكن في أحكام أجريت عليها)[٥٥].

لقد تجاوز عبد القاهر برؤيته البلاغية هذه مبنى الاستعارة الحسي القائم على المناسبة بين المستعار والمستعار له، ومقاربة التشبيه في علائقية الاستعارة، وركز على فاعلية السياق في بناء مقاربات دلالية تسوّغ انتقال المعاني واستبدالها بحكم أبنية النظم البلاغي لا بحكم المقاربات الحسيّة: (واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحته   لجناة الحسن عنـــــابا

قال: لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به احتجت إلى أن تقول: ((أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة)) وهذا ما لا تخفى غثاثته، من أجل ذلك كان موقع العناب في هذا البيت أحسن منه في قوله:

((وعضت على العُناب بالبَرَد))

(وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط لأنك لو قلت: ((وعضت على أطراف أصابع كالعناب بثغر كالبرد)) كان شيئا يتكلم بمثله وإن كان مرذولا، وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة)[٥٦]. ولذلك يرى ابن سنان الخفاجي في قول الشاعر:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت
ورداً وعضت على العُناب بالبرد

تشبيهاً محضاً وليس باستعارة، وإن لم يكن فيه لفظ من الفاظ التشبيه(٥٧)، على أن ابن الأثير خالف ابن سنان ووافق عبد القاهر، وعدّ قول الشاعر هذا من الاستعارة لأن التشبيه المضمر الأداة يحسن إضمار أداة التشبيه فيه، والاستعارة لا يحسن إظهار أداة التشبيه فيها، ويرى في هذا البيت (من الحسن والرونق مالا خفاء به، قال: فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث، وذلك أنا نقول: ((فأمطرت دمعا كالؤلؤ من عين كالنرجس، وسقت خدا كالورد، وعضت على أنامل مخضوبة كالعناب بأسنان كالبرد)) والفرق بين الإظهار والإضمار واضح، وهكذا يجري الحكم في قول الشاعر:

فرعاء إن نهضت لحاجتـــها
عجل القضيب وأبطأ الدعص

فإن الشاعر قد أضمر المستعار له، وهو القد والردف وإذا أظهر قيل: ((عجل قدّ كالقضيب وإبطاء ردف كالدعص)).
قال: فإن هذا البيت لإخفاء بما عليه من الحسن، وإذا ظهر فيه المستعار له زال ذلك الحسن عنه، لا بل تبدل بضده، وليس كذلك التشبيه المضمر الأداة، فإنا إذا أظهرنا أداة التشبيه وأضمرناها كان ذلك سواء(٥٨).

ولأن النص ينتج قيمه البلاغية وأحكامه باختلاف قرائن إسناده، فقد وجد ابن الأثير أن بعض النصوص تحتمل أن تجريها مجرى الاستعارة او التشبيه المضمر الأداة، (واعلم أنه قد ورد من الكلام ما يجوز حمله على الاستعارة، وعلى التشبيه المضمر الأداة معا، باختلاف القرينة، وذاك أن يرد الكلام محمولا على ضمير من تقدم ذكره، فينتقل عن ذلك إلى غيره، ومن ذلك قول البحتري:

إذا سفرت أضاءت شمسَ دجن
ومالت في التعطف غصنَ بـــــان

فلما قال ((أضاءت شمسَ دجن)) بنصب الشمس، كان ذلك محمولا على الضمير في قوله ((أضاءت)) كأنه قال أضاءت هي، وهذا تشبيه، لأن المشبه مذكور وهو الضمير في ((أضاءت)) الذي نابت عنه التاء، ويجوز حمله على الاستعارة بان

يقال ((أضاءت شمسُ دجن)) برفع الشمس، ولا يعود الضمير حينئذ إلى من تقدم ذكره، وإنما يكون الكلام مرتجلا ويكون البيت:

إذا سفرت أضاءت شمسُ دجن
ومال من التعطف غصنُ بـــــان

وهذا الموضع فيه دقة وغموض، وحرف التشبيه يحسن في الأول دون الثاني[٥٩].

وفي هذا وجه ابن الأثير تحقق الاستعارة أو التشبيه اعتماداً على عود لازم القرينة وحكم إسناده في نظم الكلام، فالتفت إلى طبيعة تركيب السياق الشعري في إجراء الصورة البلاغية مجرى الأصل والفرع قال: (إذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمرا قياسيا في حمل فرع على أصل لمناسبة بينهما، وإن كانا يفترقان بحدهما وحقيقتهما)[٦٠]. فالتقى بذلك مع عبد القاهر الذي كان يرى (إن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدهما من مقتضيات النظم وعنه يحدث وبه يكون)[٦١].

إن هذا التواشج الاصطلاحي في الرؤية البلاغية يشكل اتجاها متميزا في دراسة الشعر ويبحث في كينونة المفردات اللغوية دالاً مشحونا بالمعاني المجازية وقادرا على خلق تفاعل تحريضي يصل إلى حد الفعل ورد الفعل في تأويل النص وتوزيع مدلولاته بين طرق البيان المختلفة التي هي (التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية) وهذا يقتضي وعيا معرفيا في (المعجم اللغوي) وتوجيه مستويات التراكيب الدلالية نحو مدلولاتها لتحديد أبعاد الصورة البلاغية التي تعززها القرائن ولوازم الحال. وقد اتسمت الإنجازات التطبيقية في موازنة الآمدي (والوساطة) للجرجاني ودراسات عبد القاهر في (الأسرار والدلائل) بهذه السمة الأدبية في التعامل مع المصطلح البلاغي، ونهج بعض شراح الدواوين هذا النهج في تحليل أبنية الشعر وتوصيف مكوناته البلاغية، وبذلك يكون القارئ قد تجاوز جدلية الجودة والرداءة التي شغلت النقاد، وبلغ مداه في احتواء فنية النص، وتوجيه أبنية الشعر توجيها بلاغيا، كما في قول أبي تمام:

فسقاه مسك الطل كافور الندى
وانحـــل فيه خيط كـــل سماء

قال الصولي: يقول طيب الصبا يجمع الغيم ويجلب الطل. فاستعار المسك والكافور لطيبهما واختلافهما في شدة الحرارة والبرودة، ولا أعرف في وصف كثرة المطر أحسن من قوله، وتشبيهه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض وهو قوله: ((وانحل فيه خيط كل سماء)) قالوا: لا معنى لقول الصولي: ((وتشبيهه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض)) وإنما أراد أبو تمام حسن الاستعارة، فجعل لكل مطر خيطا معقودا، ثم جعله منحلا فيه، يعني سقاه كل مطر، كما يقال: حل السماء عزاليه، والعزلاء فم المزادة السفلى، وإنما تكون مشدودة بخيط..يقول: جاءتنا السماء بمطر كأفواه القرب والعزالي، وقالوا المسك أسود، ويسمى الماء ((الأسود))..كنى بالمسك عن الماء، لأن الماء عند العرب أسود، و((كافور الصبا)) سحابة بيضاء ينشؤها الصبا، والسماء المطر، اي: الوسمي والولي والعهاد(٦٢).

قال أبو العلاء: في هذا البيت ثلاث استعارات: المسك، والكافور والخيط، والطل أضعف المطر، وإنما خصه بالمسك لأن المطر الضعيف إذا أصاب التراب فاحت له رائحة طيبة، فكيف إذا أصاب الروض؟ وجعل الكافور مستعارا للصبا لأنه أراد بردها، وجعلها سببا لمجيء الطل، فجمع بين شيئين متضادين من الطيب، وهما الكافور والمسك، لأن أحدهما بارد والاخر حار. وقيل أراد بهما سحابة بيضاء كالكافور(٦٣).

فالصورة البلاغية في هذا كينونة سياقية وليست جزئية محدودة بطرفي التشبيه أو الاستعارة، وعلى هذا حسن توجيه أبنية الانساق البلاغية في بيت أبي تمام لأنه مهد لها بمشهد كلي للمطر يحتمل تأويل تلك الأنساق، لتضافر عناصر المحاكاة الطبيعية والتخييل في تصويره، حيث قال:

ومعرّس للغيث تخفق بينه   رايـــــــــات كلّ دجنة وطفاء

ومعرس الغيث: المكان الذي يمطر به: وتخفق رايات: هذا مثل، أراد به كثرة المطر بهذا الموضع..وشبه البرق بالرايات لأنه يخفق خفقانها ويضطرب اضطرابها عند هبوب الريح. وجعل للغيث معرسا، وهو نزول اخر الليل على الاستعارة، ويقال لنفس المنزل معرس: قال زهير:

((اثافي سفعاً في معرس مرجل))(٦٤)

قال أبو العلاء: والوطفاء: من صفة الغمامة، يراد بها المتدلية الهيدب، أخذت من الجفن الأوطف، وهو الكثير الشعر الطويل الهدب، ويقال: سحابة وطفاء: ((أراد

أن لهذه السحابة من دنوها كالأهداب إلى الأرض)) وقال: ولا يمتنع أن توصف الليلة بهذه الصفة إذا كانت فيها سحابة ذات وطف، ويكون هذا مثل قولهم: نام الليل، وإنما ينام فيه)[٦٥] وهذا ما يسميه عبد القاهر (بالمجاز الحكمي) قال: وهذا الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المغلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان، والاتساع في طرق البيان، وإن يجيء بالكلام مطبوعا مصنوعا وإن يضعه بعيد المرام قريبا من الافهام... فليس يشتبه على عاقل أن ليس حال المعنى وموقعه في قوله:

((فنام ليلي وتجلى همي))

كحاله وموقعه إذا أنت تركت المجاز وقلت ((فنمت في ليلي وتجلى همي))[٦٦] ولأن الليلة موصولة المطر صح وصفها بالوطفاء بحكم السياق، ودلل على هذا التواصل بقوله:

نشرت حدائقه فصرن مآلفا
لطرائف الأنـــواء والأنداء

قال الصولي: ((يعني الحدائق مآلف هذه الأمطار من كثرة ترددها عليه)). يقال: نشرت الأرض نشورا: إذا أصابها مطر الربيع فأنبتت، وقوله: فصرن مآلفاً: أي مآلف لمعان تثيره فيها).

وقال الآمدي: أراد أن هذه الحدائق حييت بالغيث الذي ذكره. وقال أبو العلاء: المعروف في الحدائق ان تستعمل في النخل والكرم، واستعار هذا اللفظ لما ينبته السحاب، ولايمتنع أن يعني بالحدائق التي هي معروفة عند العامة، ثم اضافها الى الغيث لأنه أمطرها وأرواها، ويروى ((نُشرت حدائقه)) على أنه فعل لما لم يُسمى فاعله. حتى إذا تحددت أبعاد مشهد المطر: سحب ثقال مطبقة بأهدابها على الأرض وبرق يخفق خفق الرايات المضطربة في مهب الريح، عزز المشهد بعناصر صورية مولدة ومنتزعة من واقع الحال فقال:

فسقاه مسك الطل كافور الندى... (البيت)

((فجعل نسيم الصَبا كافورا، ورائحة الأنواء مسكا))[٦٧].

وبهذا يلتقي قرّاء الشعر وشراحة على توسل الدلالة في مجريات التراكيب لتكوين الصورة البلاغية، فعمدوا إلى النص في دراستهم التحليلية لا إلى القاعدة، لذلك تداخلت أنساق التشبيه والاستعارة والكناية حسب صحة التأويل ومقتضيات السياق الدلالية، اي أنهم جعلوا نظم الكلام وقواعد اسناده تبني علاقات المجاز، (بين النصّ ومعناه من جهة، والحقيقة الواقعة خارج النصّ من جهة أخرى)[٦٨] بدلالة القرائن واللوازم على المعنى المقصود، وعلى أساس أن الإتصال الأدبي كما يقول (إيزر): هو (نشاط مشترك بين القارئ والنصّ)[٦٩] وعليه فإن فاعلية العمل الأدبي المستمرة تكمن في الخبرة بعملية القراءة وتعتمد على إدراك (القارئ) العالم الذي يحيل إليه النصّ.

الهوامش:

١- جاد، د.عزة محمد، نظرية المصطلح النقدي:٣٧٦
٢- مفتاح، د.محمد، تحليل الخطاب الشعري:١٢٠
٣- هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل:٢٥٣
٤- الخولي، أمين، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب:١٨٠.
٥- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء:٢٢٦.
٦- الآمدي، الموازنة: ٣٨٠.
٧- الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز:٤٣٠.
٨- عبدالمطلب، د.محمد، البلاغة والأسلوبية:٢٧٠.
٩- عبدالبديع، د.لطفي، التركيب اللغوي:٧٩.
١٠- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة:١٨٧-١٨٨.
١١- الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة:١٩٨.
١٢- القراطاجني ، منهاج البلغاء: ٣٦
١٣- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز الوساطة: ١٨٧.
١٤- القزويني، الخطيب، الإيضاح، جـ٢: ٢١٣.
١٥- أبن جعفر، قدامة، نقد الشعر:١٢٤
١٦- نفسه: ١٢٧-١٢٩.
١٧- الآمدي، الموازنة:٢٠٦-٢٠٨.
١٨- نفسه:٣٦٦.
١٩- أبن جعفر، قدامة، نقد الشعر: ١٢٤.
٢٠- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز الوساطة: ٤٧١.
٢١- نفسه/ ٤٧١-٤٧٣.
٢٢- الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة: ٩٠.
٢٣- الآمدي، الوساطة: ٤٧٤.
٢٤- نفسه: ٤٤٢-٤٤٣.
٢٥- نفسه: ١٩٢.
٢٦- نفسه: ٤١٧.
٢٧- نفسه: ٩٨.
٢٨- نفسه: ٧٩.
٢٩- إسماعيل، د. حسن، النظم البلاغي:٦٧.
٣٠- الجرجاني، عبدالقاهر،دلائل الإعجاز: ٨٢.
٣١- الجرجاني، الشريف، التعريفات:١٣٢.
٣٢- الجرجاني، عبدالقاهر،دلائل الإعجاز:٤١١-٤١٤.
٣٣- نفسه/ ٣٧٢.
٣٤- صدر البيت: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا.
٣٥- الجرجاني، عبدالقاهر،دلائل الإعجاز ت، محمود محمد شاكر:٧٤-٧٥.
٣٦- نفسه:٧٦.
٣٧- نفسه: ٧٨-٧٩.
٣٨- نفسه: ٧٩.
٣٩- أبن جعفر، قدامة، نقد الشعر: ١٧٥.
٤٠- الآمدي، الموازنة: ٣٣٤.
٤١- الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة: ١١٢.

٤٢- ابن الأثير، ضيا الدين، المثل السائر، جــ٢:١١٤-١٢٠، والجامع الكبير: ٨٧-٨٨.
٤٣- الرازي، فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز:٢٤٩.
٤٤- الجرجاني، عبدالقاهر،أسرار البلاغة: ٢٩.
٤٥- نفسه: ٤١.
٤٦- نفسه: ٤٢.
٤٧- الجرجاني، عبدالقاهر،أسرار البلاغة :٤٦.
٤٨- نفسه:٤٦.
٤٩- نفسه: ١٠١.
٥٠- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز الوساطة: ٤٢٨.
٥١- الجرجاني،دلائل الاعجاز:٤٣٠.
٥٢- الجرجاني،أسرار البلاغة: ٢٧.
٥٣- الجرجاني،دلائل الإعجاز: ٩٨-١٠٠.
٥٤- نفسه:٣٠٠.
٥٥- نفسه: ٢٩٤.
٥٦- نفسه: ٤٥٠-٤٥١.
٥٧- الخفاجي، ابن سنان سر الفصاحة: ١١٠
٥٨- ابن الأثير، المثل السائر، جــ٢:٧٦.
٥٩- نفسه:٧٨.
٦٠- نفسه: ٨٣.
٦١- الجرجاني، دلائل الإعجاز: ٣٩٣.
٦٢- الوسمي: مطر اول الربيع، وهو بعد الخريف لانه يسم الارض بالنبات ثم يتبعه الولي في صميم الشتاء/ والعهاد والعهد: المطر الاول. وقيل: هو كل مطر بعد مطر/ اللسان/ جــ٣/ جــ١٥.
٦٣- ابن المستوفي، النظام، جــ١: ٢٣٣-٢٣٥.
٦٤- تتمة البيت (ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم).
٦٥- ابن المستوفي:٢٣٢.
٦٦- الجرجاني، دلائل الإعجاز:٢٩٤-٢٩٥.
٦٧- ابن المستوفي:٢٣٢.
٦٨- روبرت، هولب، نظرية التلقي: ٢٥٣.
٦٩- نفسه:٢٥٤.

المصادر والمراجع:

١- الآمدي، الموازنة بين الطائيين ت- محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، ١٩٥٩.
٢- ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ت – د.مصطفى جواد ود.جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦.
٣- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت- د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، ط١، ١٩٦٠.
٤- إسماعيل، د.حسن، النظم البلاغي بين النظرية والتطبيق، ط١، ١٩٨٣.
٥- جاد، د.عزة محمد نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠.
٦- الجرجاني، الشريف، التعريفات،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب.ت.
٧- الجرجاني،عبد القاهر، أسرار البلاغة، ت – محمود محمد شاكر،مطبعة المدني، القاهرة،١٩٩١.
٨- ،عبد القاهر، دلائل الإعجاز، علق عليه- محمود محمد شاكر،القاهرة، ١٩٨٤.

٩- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت- محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ب.ت.
١٠- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر: ت:محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، ب.ت.
١١- الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، شرح:عبد المتعال الصعيدي، ١٩٦٩
١٢- الخولي، أمين، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب،ط١، القاهرة ١٩٦١.
١٣- الرازي، فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ت- بكري الشيخ أمين/ ط١، بيروت، ١٩٨٥.
١٤- عبد البديع، د. لطفي، التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى، ب.ت.
١٥- عبد المطلب، د. محمد، البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
١٦- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت- محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
١٧- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة بالأزهر، أوفست.
١٨- ابن المستوفي، النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ت- د.خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
١٩- مفتاح، د.محمد، تحليل الخطاب الشعري، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٩٢.
٢٠- هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م.

* * *